

9. ZYKLUS-KONZERT

Johannes Brahms
Zoltán Kodály
Karel Šejmanowski

Sonnabend, den 18. Juni 1983, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonntag, den 19. Juni 1983, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigiert: Martin Flämig

Solisten: Jana Smítková, CSSR, Sopran
Izván Góti, Ungarische VR, Bariton

Chor: Philharmonischer Chor Dresden
Einspielung Matthias Geissler

Johannes Brahms
1833–1897

Ein deutsches Requiem

nach Worten der Heiligen Schrift für Soli,
Chor und Orchester op. 45

- I. Chor: Selig sind die da Leid tragen
- II. Chor: Denn alles Fleisch es ist wie Gras
- III. Baritonsolo und Chor:
Herr, lehre doch mich
- IV. Chor: Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
- V. Sopransolo und Chor:
Ihr habt nun Traurigkeit
- VI. Baritonsolo und Chor:
Denn wir haben hier keine bleibende Statt
- VII. Chor: Selig sind die Toten

ZUR EINFÜHRUNG

Johannes Brahms hat sieben größere Chorwerke geschrieben, sämtlich auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Zu Beginn steht Ein deutsches Requiem op. 45, 1866 vollendet auf Grund mehrjähriger Vorarbeiten. Dieses siebenstellige Werk ist dasjenige gewesen, das Brahms' Namen zuerst in alle Welt getragen hat und wohl auch jetzt noch seine Persönlichkeit am stärksten repräsentiert.

Eine genauere Betrachtung des „Deutschen Requiems“ läßt erkennen, wie stark Brahms' Künstlertum aus seiner Zeit erwächst. Es gibt kaum ein Werk jener Jahre, das so Ausdruck seiner Epoche, der Hoffnungen und Sehnsüchte großer Teile des enttäuschten Bürgertums gewesen wäre. Zugleich sind manche persönliche und rein musikalische Anregungen in das Werk eingeflossen. So hängt der (wohl bedeutendste) 2. Satz (b-Moll) eng mit dem d-Moll-Klavierkonzert op. 15 zusammen, aus dem er in seiner Scherzo-Form 1857 ausgeschieden war; zusammen mit dem Chor „Denn alles Fleisch es ist wie Gras“ sollte er in einer Trauerkantate seinen Platz finden (1859). Auf die Schlüsselnote des ersten Heftes der „Magelonen“-Lieder schrieb Brahms 1861 den Bibeltext, den er im Requiem verwenden sollte; seitdem stand also der Plan fest vor ihm. Und doch hat erst der Tod der Mutter im Februar 1865 die Wiederaufnahme dieser Gedanken angeregt. Im August 1866 ist das Ganze bis auf den 5. Satz fertig, der im Mai 1868, nochmals die Erinnerung an die Mutter aufgreifend, in Hamburg vollendet wird. Nach verschiedenen Teilaufführungen in Wien und Bremen erfolgt die erste Gesamtauführung am 18. Januar 1869 im Leipziger Gewandhaus unter Carl Reinecke.

Von jeher wurde die Architektur des Werkes bewundert. Der F-Dur-Seligpreisung der Leidtragenden des 1. Satzes entspricht die Seligpreisung der Toten im letzten in derselben Tonart. Auch der 2. und 6., der 3. und 5. Satz sind im Aufbau korrespondierend, so daß der Es-Dur-Chor „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ eine liebliche Mittelstellung als typisches Intermezzo erhält. Aber diese formale Struktur entspricht natürlich dem textlichen Vorwurf, der

inneren Absicht des Werkes, dessen Worte Brahms aus der Bibel selbst zusammengestellt hatte. „Selig sind die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“: Das ist der Grundgedanke des ganzen Werkes, und wenn es am Schluß heißt „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben“, so ist das keine Einsegnung der Toten, sondern, schon durch die Aufnahme der Hauptmelodie des 1. Satzes, eine erneute Tröstung der Hinterbliebenen, in einem symbolischen Sinn, den Brahms in den „Einszen Gesängen“ nochmals verstärkt aufgegriffen hat. Brahms' „Deutsches Requiem“ ist kein geistliches Werk, sondern ein großer Grabgesang des enttäuschten Bürgertums nach 1848; mit leidenschaftlicher Inbrunst singt der fünfundsiebzigjährige Künstler hier sein Bekenntnis zur Welt, im Ton anknüpfend an Schütz' „Musicalische Exequien“ vom Jahre 1636, ja, an Händels „Trauer-Anthen“ von 1737. Aber wir finden hier wieder die ungeheure Kraft der Wortausdeutung wie bei Meister Schütz nach einer Preisgesang auf den großen Menschen, wie ihn Händel zu einem prächtigen Werk geläuter Trauer gestiftete, auch nicht die musikalische Transparenz des Mozartschen Requiems, das im lateinischen Text verhaft, aber die klassische Humanitäts-symbolik in Nachfolge der „Zauberflöte“ großartig manifestiert, sondern ein Werk der Elegie, mehr nach des Tröstes, aus starker Resignation geboren, wenn auch nicht ohne freudige Ausbrüche.

In eigenartiger, aus der Entstehungsgeschichte des Werkes erklärbarer Verbindung eines instrumentalförmigen Gestus mit vokaler Chorintonation löst sich der (im $\frac{3}{4}$ -Takt stehende) Trauermarsch zunächst in ein hoffnungsvolleres Trio („So seid nun geduldig“), nach gesteigerter Wiederholung in eine stark von Händel inspirierte aufgelockerte B-Dur-Fuge, die im dreifachen Piano verklingt: „Jewige Freude“. Diesen großartigen Komplex korrespondiert deutlich der 6. Satz: „Denn wir haben hier keine bleibende Statt“, wieder ein gedämpfter Marsch, weiter geführt vom Baritonsolo, vom Schall der letzten Passagen überdröhnt – hier hören wir Händels „Messias“, den Brahms so sehr schätzte. „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg“ wird zum dramatischen Höhepunkt des Werkes, so daß selbst die vierstimmig abschließende Fuge „Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehr und Macht“ in ihrer nackten C-Dur-Herrlichkeit zurücktreten muß. Viel bewundert wurde der dritte d-Moll-Teil, mit dem Baritonsolo „Herr, lehre doch mich“ ebenfalls in lei-

sen Marschtempo beginnend, im Orchester und Chor sich bedeutsam motivisch ausbreitend, im Bariton immer größere Ausdruckstiefe erlangend, bis, nach der sich wunderbar entwickelnden Stelle „Ich hoffe auf dich“, die Orgelpunkt-Fuge „Der gerechten Seelen sind in Gottes Hand“ einsetzt, ein Beispiel großartiger Verknüpfung homophoner und polyphoner Gesänge, wie sie Brahms in Nachfolge Händels so häufig zur Verfügung steht. Weit sanfter ist das Sopransolo „Ihr habt nun Traurigkeit“ angelegt, im Kontext mit dem leise palmolierenden Chor ein höchstfall madrigalesker Textausdeutung bei Brahms, Schütz im Gewande des 19. Jahrhunderts, ganz im Menschliche gewandelt. Man wird dabei die Beziehung zu Mozarts Konstanza-Arie „Traurigkeit“ (g-Moll) nicht überhören können; doch Ziel ist der Traugesang, den, in unaufhörlicher kunstvoller Kanonik, der Chor („Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“) anstimmt. Die schmerzhaften Wiederholungs- und Tröstungsstöße des Schlusses erklingen in den beiden großen Rahmendebiten wieder, die ohne Solisten auskommen, aber durch eine echte Brahms-Instrumentierung einen „gedeckten“ Stimmungsaustausch ohne gleichen ausüben. Im Anfangschor fehlen die Violinen (wie in der A-Dur-Serenade); ungeheuer reich ist die Ausdrucksdifferenzierung vom Quasi-a-cappella bis zu emphatischer Orchesterbeteiligung, die sonst vor allem als beruhigender Nachklang wirksam wird. Melodisch reich blüht der Schlußchor auf, der einen freundlichen A-Dur-Satz einschließt, am Ende aber aufs nachdrücklichste in den Schluß des

1. Satzes mündet – die Bogenform ist vollendet. Der Ruhepunkt des Mittelbautes (Es-Dur) ardhent vielleicht am meisten schmerzhaft, zu sehr 19. Jahrhundert, ist aber gerade durch seine Stellung, seine fast neuzeitliche Haltung und seine materialischen Eigenschaften ein besonders glückliches Stück Brahmscher Ökonomie, übrigens keineswegs ohne soziotechnische Kunststücke, die jedoch lediglich die gedanklich-emotionalen Konsistenz des Stückes steigern wollen.

Insgesamt ist Brahms' Requiem das wohl bedeutendste Symbol seiner Zeitbeziehung. Kaum ein anderes Musikwerk hat so plastisch die Enttäuschung, die Hoffnung, den Traurgedanken des noch an die großen Ideale glaubenden Bürgertums der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht, wie diese reife Schöpfung, die auch uns nach durch die Höhe der ethischen Gesinnung, durch die Wahrheit des Willens und die künstlerische Meisterhaft auf tiefste berührt. Die undogmatische Haltung des Werkes (das z. B. den Namen Christi kein einziges Mal nennt) knüpft an Händel an, die Konzeption an Bachs „Actus tragicus“ (Kantate Nr. 106), der auch den Tröstungsgedanken zum Ziel nimmt; Anregungen hat Brahms auch von Schumann erhalten, der, außer einem „Requiem für Mignon“, in seinem Projektbuch den Plan eines „Deutschen Requiems“ notiert hatte. Wesentlich ist die unverwundbare Brahmsche Tönung, die in gleicher Weise aus der Zeit wie aus dem Bewußtsein einer großen musikalischen Vergangenheit und Verpflchtung erwacht.

Prof. Dr. Walter Siegmund-Schultze